

كتابه النهاية

رثاء النفس في الشعر العربي المعاصر

أحمد طه

فجر كل يوم، حاملاً معه كتاباً أو ديواناً كأرواح
وأشباح للمهندس والنبى لجبران.. فيكون
رفيقى فى رحلتى وتأملاتى، فى آفاق الكون
الواسعة^(١).

الرومنسية التي طبعت شعر وشخص السياب
هي أحد جوانب الرومنسية التي طفت في تلك
الفترة، والتي أطلق عليها الدكتور عبد القادر القط
مصطلح "الوجودانية" في كتابه الشهير^(٢) عن ذلك
التيار الشعري في اللغة العربية خلال النصف
الأول من القرن العشرين، تفرقاً لها عن نظيرتها
الرومنسية الأوروبية التي اتسمت بالتعدد والتعقيد
بتزامنها مع تغيرات اجتماعية واقتصادية
وسياسية، لم تحظ بمثلها الرومنسية العربية التي
اعتمدت بعد الوجوداني تاركة ما عاده.

لذا لا يمكننا التعويل على ماركسية شبابه
الأول وعروبية الفترة المتوسطة من حياته، وذاتيته
وخروجه على الاثنين معاً في سنواته الأخيرة، فلم
تكن كل هذه الانقلابات السياسية والفكريّة سوى
نتائج لقلقه الروحي، وطبعته المقلبة، وحاجته
المادية، فقد عاش مرحلة عصبية من تاريخ بلده
العراق، ومن تاريخه الشخصي مرحلة طفّي فيها

"كل واحد يدخل الموت بطريقة تشبهه، بعضهم
يفعلون ذلك في صمت، على أطراف
الأصابع، آخرون ماشين القهقري، آخرون طالبين
المسامحة أو الإنذن، هناك من يدخل مجادلاً أو
مطالباً بتفسيرات، وهناك من يفتح طريقه فيه
لاكما، ساباً، هناك من يعانقه، هناك من يغطي
عينيه، هناك من يبكي"^(*).

نعم.. لقد دخل كل منهما الموت بطريقة تشبهه،
دخله السياب باكياً.. شاكياً.. متحسراً على
حبيباته، اللواتي فارقهن أو فارقته، متحسراً على
عدم تشبّثه ببعض من أحب، على منازل الطفولة
والصبا، التي لم يعرف السعادة إلا في ريوتها،
على بيت جده المهجور، الذي عاشه حمرا حمرا،
وعلى شبابيك (أو شناشيل) الأحبة، وأشجار
النخيل وسواقى القرية. جيكور التي تحولت إلى
أكثر من رمز، إلى أسطورة لا تخلص سواه، حتى
لتحال أنها لا تنتهي إلى أرضنا، لقد كان السياب
يمثل بحق قيم الشعر الرومنسي التي أرساها في
شعرنا الحديث رومانتيكيونا الأوائل، في النصف
الأول من القرن العشرين، والتي تربى عليها في
صباها، واحتلت وجданه منذ بواكيره الأولى "أنهض

اليوم الأول لتحوله، والذى كان يتمـ فى العادةـ
لأسباب لا تمت للعقائد بصلة وكانت أطروحته
النظيرية تثير التساؤلات حول ثقافته وجدارته
بالدور الذى يحاول الكل استثماره سياسيا
وشعريا.

لقد تقلب السياس على متن وجوانب الشارع
السياسي الثقافى ذلك الوقت، واستخدم من
الجميع بسهولة تثير العجب ويرضاه التام، بل
تحت إلحاحه أحياناً، نتيجة لمفهومه عن الشاعر
ومهامه، وهو نفس مفهوم الشاعر الذى كان
يستخدمه القادرون فى هجاء خصومهم، كان
رأساً بدوياً رومانسياً على جسد جاهلى عتيقـ
وعلى العكس من أمل دنقل، "كانت المرأة عند
السياس ذريعة للحلم، أو خديعة للإحساس بدوام
الحياة، وقابليتها للبقاء، لقد كان الحب بالنسبة
إليه سبيلاً للهروب من اليأس والاندحار" (٢). فكان
"يختل له في كل فترة حب جديد أنه موله حقاً ولها
حقيقة، ولا تكاد تمر أيام قد تطول إلى أسبابع،
حتى يكتشف أنه يحب من جديد" (٤). فالحب عند
السياس "مركز تلاقى فيه الأطراف: الحياة والموت،
الغبطة والألم، القبر والنشور" (٥). لهذا كانت مراتي
السياس لحبيباته - وبخاصة الموتى منهاـ - كأنـ
الواحدة منها قد ماتت البارحة، رغم أن حبيبتهـ
التي خصها بمراث عديدة وهي وفيقة ابنة ابن عمـ
أبيهـ كان قد أحبها زمن حياتهـ في جيكورـ قريتهـ
القريبة من البصرةـ ولكنـ رثاهاـ في قصائدهـ
الأخيرةـ التي تنتهيـ لمرحلةـ ما قبل موتهـ، وقدـ
افتربتـ جيكورـ بقصصـ جبهـ المفقودـ، لهذاـ فقدـ كتبـ
نحوـ خمسـ عشرةـ قصيدةـ يستعيدـ فيهاـ قريتهـ
وحبيباتـهـ، ربما لأنـ هذهـ القريةـ كانتـ "ترمزـ إلىـ عهدـ
الطفولةـ، برمـزـ وجـدانـ مـباشرـ، الطـفـولـةـ الـتـىـ يـهـرـعـ
إـلـيـهـ الـرـوـمـنـسـىـ، كـمـ يـهـرـعـ إـلـىـ الطـبـيـعـةـ هـارـيـاـ مـنـ
الـوـاقـعـ" (٦).

ومنذـ العامـ ١٩٦٠ـ حتـىـ موتهـ فيـ ١٩٦٤ـ، وـشـعرـ
يدـرـ يـزـخـرـ بـهـاجـسـ الموـتـ، لـهـاـ سـأـتـاـولـ دـوـاـوـينـ:
المـعـبدـ الغـرـيقـ ١٩٦٢ـ، مـنـزـلـ الـأـقـنـانـ ١٩٦٣ـ،

الحسـ السـيـاسـىـ وـالـأـنـتـهـاـزـىـ عـلـىـ كـلـ مـاـ عـدـاـ، كـماـ
أـجـهـزـ المـرـضـ القـاتـلـ عـلـىـ مـاـ تـبـقـىـ مـنـ روـحـهـ
وـجـسـدـهـ، لـيـمـوتـ غـرـيبـاـ وـعـاجـزاـ فـىـ الـمـسـتـشـفـىـ
الـأـمـيـرـىـ بـالـكـوـيـتـ عـامـ ١٩٦٤ـ.

وسـرـعـانـ مـاـ تـحـولـ بـدـرـ إـلـىـ أـسـطـوـرـةـ، وـهـوـ مـاـ
حـدـثـ مـنـ قـبـلـ مـعـ جـبـرـانـ خـلـيلـ جـبـرـانـ (١٩٢١ـ ١٨٨٣ـ)
عـقـبـ موـتـهـ، غـذـاـهـ ذـلـكـ الـصـرـاعـ الـمـرـيرـ عـلـىـ
زـعـامـةـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ، بـيـنـ الـأـطـرـافـ الـثـلـاثـةـ
الـمـصـرـيـ، الشـامـيـ، الـعـرـاقـيـ. لـقـدـ تـحـولـ جـبـرـانـ عـلـىـ
يـدـ الشـامـيـنـ إـلـىـ مـزـيـجـ مـنـ النـبـيـ وـالـأـسـطـوـرـةـ بـحـيـثـ
أـصـبـحـ التـعـرـضـ لـهـ، بـعـيـداـ عـنـ هـذـهـ الصـفـاتـ، يـعـرـضـ
أـصـحـابـهـ إـلـىـ التـهـلـكـةـ الـثـقـافـيـةـ وـالـإـلـعـامـيـةـ وـالـنـقـدـيـةـ!
وـهـوـ مـاـ حـدـثـ لـنـظـرـ الـمـهـجـرـيـنـ مـيـخـائـيلـ نـعـيمـةـ
(١٨٨٩ـ ١٩٨٨ـ) عـنـدـمـاـ كـتـبـ كـتـابـ الـقـيمـ عـنـ
جبـرـانـ، وـهـوـ لـاـ يـدـرـىـ بـمـاـ صـارـ إـلـيـهـ فـىـ وـطـنـهـ لـبـانـ،
فـصـنـعـ هـذـاـ الـكـتـابـ رـغـمـ اـنـحـيـازـهـ الـواـضـحـ
لـجـبـرـانــ ذـلـكـ الـحـاجـزـ الـسـمـيـكـ وـالـشـائـكـ بـيـنـ
الـحـرـكـةـ الـثـقـافـيـةـ الـلـبـانـيـةـ، وـبـيـنـ "ـنـاسـكـ الشـخـرـوـبـ"
مـيـخـائـيلـ نـعـيمـةـ، وـلـعـ هـذـاـ كـانـ سـبـبـاـ فـىـ عـزـلـتـهـ حتـىـ
موـتـهـ.

فـعـقـبـ موـتـ بـدـرـ تـرـسـيـمـهـ رـائـداـ أـولـ لـلـشـعـرـ
الـعـرـبـيـ الـحـدـيـثـ، فـىـ كـتـبـ وـمـجـلـاتـ عـدـةـ، سـوـاءـ فـىـ
بـلـدـهـ الـعـرـاقـ، أـوـ عـلـىـ الـأـخـصـ فـىـ الـمـجـلـاتـ الـبـيـروـتـيـةـ
تـىـ كـانـ تـنـاصـبـ الـمـؤـسـسـةـ الـمـصـرـيـةـ الـثـقـافـيـةـ
الـعـدـاءـ، مـثـلـ إـصـدـارـاتـ وـمـجـلـاتـ دـارـ شـعـرـ وـغـيرـهـ،
فـكـانـ السـيـاسـ بـفـيـ حـيـاتـ وـفـىـ موـتـهـ أـدـاءـ وـضـحـيـةـ
لـأـشـخـاصـ وـكـيـانـاتـ لـمـ تـبـعـ أـبـداـ بـطـاقـتـهـ الـشـعـرـيـةـ،
وـإـنـمـاـ كـانـ هـمـهـ الـأـسـاسـيـ كـيـفـيـةـ اـسـتـخـدـامـهـ فـيـ
حـرـوبـهاـ مـعـ خـصـومـهاـ الـإـبـيـوـلـوـجـيـنـ.

وـهـذـاـ مـاـ جـعـلـ السـيـاسـ يـتـقـلـبـ عـلـىـ الـتـيـارـاتـ
الـسـيـاسـيـةـ كـافـةـ الـمـهـيـمـةـ فـىـ عـصـرـهـ، بـدـاـيـةـ بـالـرـوـحـ
الـإـسـلـامـيـةـ الـمـحـافـظـةـ فـىـ بـوـاـكـيرـ حـيـاتـ وـحتـىـ النـزـعـةـ
الـمـتـالـيـةـ الـذـاتـيـةـ فـىـ أـخـرـيـاتـهاـ، مـرـورـاـ بـالـمـارـكـسـيـةـ
وـالـعـرـوـيـةـ الـقـومـيـةـ، كـانـ السـيـاسـ ضـحـيـةـ نـمـوذـجـيـةـ،
وـعـبـرـةـ لـلـحـلـ الذـىـ يـدـخـلـ مـضـمـارـ الذـنـابـ وـيـحـاـولـ
مـشـارـكـتـهـ الـمـيـدانـ، كـانـ يـبـاـشـرـ هـجـومـهـ الـشـعـرـيـ
وـإـلـاعـامـيـ الـعـنـيفـ عـلـىـ "ـمـعـنـقـدـهـ"ـ السـابـقـ وـمـنـذـ

قصائد النهاية (أو الموت) لا يذكر سوى الأشياء والصحاب الموتى فقط، لا يذكر الأحبة الذين رافقوه طوال زمن محتته الصحية، ولا ينهزم نفسيا أمام الموت فلا يقوم بتعريته نفسه ومشاعره، بل يتعامل مع الموت المقرب بكربياء، فهو يلجأ إلى التجريد عندما يتعلق الأمر بمشاعره الخاصة، وهو لا يتولّ إلى الله (كما فعل السياب)، إنه فارس عربي قديم، محاط بالعدم في صحرائه، هاجس الموت ملازم له ومهيمٌ عليه: فالموت عنده ليس عقاباً على ذنوب اقترفها، إنه قانون الحياة، لهذا لم يخف العربي أبداً من الموت، ولم يُظهر له الخشية والمذلة، لهذا لا نرى أثراً للنهاية في مراثي أمل لنفسه، كانت مراثيه تمثل التطور الكبير لهذا النوع الشعري، من النهاية التي بدأ بها، حتى شكله وبنائه الحديث، أى المراثي.

من النهاية إلى المراثية

سئل أعرابياً: لماذا تعد المراثي من أشرف أشعارهم فقال: "لأننا نقول وأكبادنا تحترق" (١). لم يكن رثاء الميت في بداياته العربية شعراً كالذى دونَ بعد ذلك في ديوان الشعر العربي قبل الإسلام، كان نياحة ذات بُعد ديني، وكلمات بسيطة مسجوعة خالية من الوزن" (٢).

وكانت النهاية في بدايتها تكاد أن تكون مقصورة على النساء من أقرباء الميت، وهذا النوع من النهاية أو التعدد، ما زال موجوداً حتى اليوم، وما زالت النساء هن من يقمن به، ويعتقد بعض الباحثين ومؤرخى الشعر العربي: "إن شعر الرثاء هو في أصله تعويذات للميت حتى يطمئن في قبره، وفي أثناء ذلك كانوا يمجدون قوى الطبيعة المقدسة التي تكمن فيها الهنهم والتى تبعث فيهم الخوف، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلي تطورت من أدعية وتعويذات وابتهالات للآلهة إلى موضوعات مستقلة" (٣).

شناسيل ابنة الجلبى ١٩٦٤، ثم ديوان إقبال الذى صدر بعد وفاته عام ١٩٦٥.

وعندما مات السياب فى ١٩٦٤، كان هناك شاعر جنوبى آخر يبرز في مصر، مستقىداً مثلاً من تراث الرومنسية العربية، ولكن في جانب آخر منها، ليس هو جانب على محمود طه الذى أثر أكبر الأثر في السياب، وإنما من ناحية محمود حسن إسماعيل الذى احتل مكاناً مميزاً في تكوين أمل دنقى ولكن أمل لم يقع فريسة للرومنسية الوجданية- كما فعل السياب- فقد غابت على شعره الرومنسية العقلانية أو الموضعية التي مثّلها شعراء هذا الجيل الكبار كصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى.

لكن التاريخ كان يقوم بإعادة إنتاج نفسه في السنتينيات فكما بدأت الرومنسية المصرية كامتداد للكلاسيكية، وليس نقضاً لها، بحيث اختلطت معايرهما، وتجاوز شعراء الاتجاهين في نفس العصر، بل قد نجد الشاعر الواحد وقد احتوى آثاره على الاتجاهين معاً: في تجاوز وسلام، فقد تكرر المسار نفسه، عندما اختفت أطر الرومنسية بالتحولات العميقية التي غيرت من بلدان الشرق الأوسط المتكلمة بالعربية، وبخاصة في مصر والشام والعراق: فقد أصبحت معركة الطليعة المثقفة والمتورّة حرباً أهلية، ميادينها وأطرافها، يعيشون معاً، في دول حديثة الاستقلال، يرى مفكروها أن قيم الرومنسية الوجданية لم تعد تصلح كإطار فكري لا يتطابلون إليه، وبخاصة مع انتشار التيارات الاشتراكية والقومية التي تبنتها النظم الجديدة بقيادة العسكريين.

كان أمل دنقى أكثر الشعراء تعبيراً عن هذا الفكر الإبداعي الملتبس، فقد تجاوز فيه الشاعر الرومنسى وشاعر الواقعية النقدية، وغداً شعره مسرحاً فسيحاً تتصارع فيه التيارات كافة، يجمعها إطار جمالي صارم وانضباط لغوى وعاطفى في آن، وكأنه أحد الشعراء الصعاليك الذين يمثلون تاج شعر العرب، فيما قبل الإسلام. فهو شاعر "مستوحش.. مفرد، فهو حتى في

ألا لا تلومانى، كفى اللوم مابيا

فما لكما فى اللوم خير ولا لينا

بينما قصيدة مالك تبدأ كالتالي:

ألا ليت شعرى هل أبىتن ليلة

بحسب الغضى أرجى القلاص النواجيا

ونلاحظ أنهما استهلا القصيدين بنفس اللفظ

"ألا" ، وكلاهما كان يوجه الحديث إلى اثنين، ففي

حالة عبد يغوث يخاطب أسريه قبل إعدامه، وفي

حالة مالك يخاطب رفيقيه في الفقر الذي مات فيه

تأثيراً بمرض أصابه، وهذا ما يؤكد العلاقة الوثيقة

بين القصيدين، وفي كل الأحوال فهذا ليس

موضوع هذا البحث.

موضوععنا هو رثاء الذات في الشعر الحديث

لدى ثلاثة من شعرائنا هم بترتيب موتهم: بدر

شاكر السياب الشاعر العراقي (١٩٢٦-١٩٦٤)،

وأمل دنقل الشاعر المصري (١٩٤٠-١٩٨٣)،

وسنية صالح الشاعرة السورية (١٩٣٥-١٩٨٥)،

ومات السياب بمرض غامض (ذلك الوقت) بعد

معاناة قاسية لأكثر من أربع سنوات، ومات أمل

دنقل بالسرطان بعد إصابته بحوالي ثلاثة سنوات،

وماتت سنية صالح بالسرطان أيضاً بعد معاناة

حزينة وأليمة سواء على المستوى الجسدي أم

النفسي، وذلك بعد سنوات مماثلة لرفيقها.

وبسبب التطور العلمي في عصرنا، فقد أصبح

بإمكان العديد من الناس المصابين بأمراض قاتلة،

معرفة مصيرهم ومعايشة حياتهم وهي تتسلل منهم

يوماً بب يوم وهو ما حدث مع شعرائنا، الذين كتبوا

شعرًا استثنائيًا ومميزًا، تحت ظل الموت ومعايشة

النهاية.

الموت السياسي: "ملاذ وفيقة"^(١٢)

تمحورت مراثى السياب الذاتية حول وفيقة:

التي جعل منها أسطورة تلخص مأساته في

مرحلته الأخيرة، مرحلة ما قبل النهاية، فكلما أطبق

عليه الموت، اشتد التصاقاً بذكرى الطفولة وتجاربه

عندما تطورت النياحة إلى نوع شعرى يعتمد آليات الفنون الشعرية الأخرى، استخدم الشعراء أوزان الشعر كافة في مراثيهم، بينما ظلت النياحة قائمة حتى وقتنا هذا، بل أصبحت مهنة تمتزها بعض النساء، وبخاصة في الريف والمناطق الشعبية، بل أصبحت النياحة فنا شعبياً لا مؤلف له، "أما المراثى الشعرية فلها قائلها، الذي يتحمل تبعة النقد، فيجهد نفسه في الإجاده والإتقان خوفاً من النقد"^(١٠).

والثقافة العربية في عمومها ترى أن من العار لا يحصل الميت على هذا الوداع الأخير، وأغلبية العرب حتى الآن يمتنعون عن النياحة أو الرثاء إذا مات الميت قتلاً حتى يتم الأخذ بثاره.

ومن المأثور أن تكون المراثى لرثاء الآخرين من الأحبة والأصدقاء، غير أن هناك فناً زاد من غنى فن الرثاء وهو رثاء النفس، وهو فن يعود إلى عصر ما قبل الإسلام، وقد وردت في مؤلفات جامعى أشعار العرب، العديد من هذه القصائد والقطعات، وأشهرها- في عصر ما قبل الإسلام- قصيدة طرفة بن العبد الضادية، ولكن إنكار واختلاف العلماء في صحتها، ومنهم (أبو عمرو بن العلاء- المفضل الضبي الكوفي، الأصمسي البصري، الأعلم الشنترى)^(١١) جعلنا لا نلتفت إليها، ولكننا نرى أن قصيدة عبد يغوث بن صلاء تستحق التعرض لها لما تثيره من قضايا تخص مبني القصيدة نفسها، وأخرى تتعلق بأثرها الواضح على أشهر قصيدة عربية في رثاء النفس، وهي قصيدة مالك بن الريب؛ حيث أنشأ قصيده من وزن وقافية قصيدة عبد يغوث، وهو ما أثار الكثير من علماء الشعر واللغة للمقارنة بين القصيدين، وبيان أوجه التشابه والاختلاف بينهما وكذلك التشكيك في رواة القصيدين وإمكانية الخلط بينهما.

قصيدة عبد يغوث تبدأ كالتالي (فى معظم المراجع):

وهو- أى الموت- الذى جعل من وفيفة حببية أبدية للسياب، وهو الذى جعل من أمه حامية وراعية له، وبؤرة لما تعنى عنده الأرض والوطن وجيكور. وفي بعض الأحيان تختلط الأم والحببية فلا ندرك عن أيهما يتكلم وبينادي:

يُجن دمى إليك، يحن، يعصرنى أسى ضار.
مضت عشر من السنوات، عشرة أدهر سود
مضى أزل من السنوات، منذ وقفت فى الباب
أنادى، لا يرد على إلا الريح فى الغاب.

[الأم والطفلة الضائعة] ديوان العبد الغريق
ولا نعرف أى قناع تقنُّ به السياب؛ هل هو الأم أم الحببية الضائعة، وبخاصة وأنه فى قصيدة كتبها بعد أقل من شهر من القصيدة السابقة يقول فى قصيدة "مدينة السراب" من نفس الديوان:

وأنت فى القرار من بحارك العميق
أغوص لا أمسها، تسكنى الصخور،
قطع العروق فى يدى، أستغيث: "آه يا وفيفة"
يا أقرب الورى إلى أنت يا رفيقة للدود والظلام
عشر سنين سرتها إليك، يا ضجيعة تنام
..... الخ

ولأن وفيفة لا تستطيع تلبية نداء بدر والعودة إلى الحياة، فهو يلوذ بشبابك بيتها، وهو هنا يذكّرنا بالتعلقين بشبابيك المقامات المقدسة التي أقيمت للشخصيات الدينية وبخاصة عند الشيعة، وهو ما رأيته بنفسى فى كربلاء العراق؛ حيث كان الناس يبكون على شبابيك الحسينيين وجدران أضرحتهم، ولعل هذا ما جعل جبرا إبراهيم جبرا يرجع التفجع الذى يغلف شعر السياب إلى كونه "بعضا من فيض البكاء الشعري على الحسين" هذا الذى لا نجد له مثيلا فى الدفق والغنى خارج العراق^(١٦).

ولأننا ندرك مدى ولع السياب بحشو قصائده بالأساطير والرموز لهذا يمكننا افتراض أن وفيفة أحد هذه الرموز، ولكن السياب جعل منها أسطورة

العاطفية المبكرة، وهنا تظهر وفيفة مثاله المنشود، غير أن عودتها متعددة بالكونى والأسطورى؛ حيث تصبح الولادة الجديدة مشروطة بانبعاث وفيفة من عالم الموت الذى يؤدى إلى تجديد عمر الشاعر^(١٧).

"لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك، آه لانبعثت وفيفة
من قبرها، ولعاد عمرى فى السنين إلى الوراء"^(١٤)
وهذه القصيدة كتبها فى الآنسة لوك نوران التى كانت تزوره فى مستشفاه بباريس، وكان يوسف الحال هو الذى عرّفها ببدر فى بيروت حيث كانت مهتمة بالأدب العربى وتقوم بترجمة بعض ما تصادفه إلى الفرنسية، واهتمامت بشعر بدر، وهو ما جعله يحبها بطريقته، أى يحلم بها ويجعلها هى الأخرى إلى أسطورة، تفتح له باب أساطيره المغلق، فهى لو زارتة فى جيكور كما وعدت، لانبعثت حبيبته الرمز وفيفة، وعاد عمره إلى مرحلة صباه ذلك أى وفيفة الأسطورة هى محصلة لمكان الطفولة والصبا، ودار جده، وجيكور وبوبى نهر أحلامه، بالإضافة إلى أنها "تجمع فى طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمه؛ فقد ماتت أمها وتركتها يتيمة، كما حدث لبدر، ثم توفيت فى حال وضع وتركت طفلاً يتينا؛ فهى فى شخصها تمثل مشكلة بدر، وهى فى موتها تمثل الأم"^(١٥).
ربما لو لم تمت وفيفة لما اكتمل كيانها الرمزى والأسطورى لدى السياب، فالموت هو المؤثر الأول فى حياة السياب وتكوينه، وصادمه مع الموت بدأ منذ طفولته؛ فقد ماتت أمه وهو طفل دون السادسة، ومما فاقم المأساة، زواج أبيه وانتقال السياب للعيش مع جدته التى عوضته حنان الأم لفترة غير طويلة، لكن الموت اختطفها هى الأخرى وهو فى مرحلة المراهقة، ثم جاء موت حبيبته وفيفة، ليعدّ أواصر علاقة معقدة ومتينة بين السياب والموت، الذى أصبح قاسماً مشتركاً فى حياته كلها، وبخاصة فى علاقته بالمرأة وفي تصوره للحب.

العربية قبل الإسلام وبعده، كما أنه مازال موجوداً لدى النائحات في معظم القرى والبلدات المصرية والعربية.

هذا التكرار اللغوي نراه أيضاً في المرثية الشهيرة لمالك بن الريب وفي رثاء طرفة بن العبد لنفسه وكذلك في رثاء العديد من الشعراء لأحبابهم أو أبطالهم القتلى في المعركة، ووظيفة هذا التكرار للفاظ بعينها هي التأثير العاطفي على السامعين، فقصائد الرثاء كانت تقال أمام الميت المسجى، أو أمام قبره بين جمهر من السامعين سواء من أهل الميت أو تابعيه، كما أن هذا التكرار يعني التأكيد على حرق قلب المراثي وحزنه، وتزداد اللوعة إذا كان المراثي يرثي نفسه، ذلك أن الموت والألم النفسي والعاطفي الذي يخلفه، يعني موت الآخرين عدائي، ويعني الحزن على فقدانهم، غير أن موت الذات هو الأدحر عادة، وبخاصة إذا كان المحتضر سيفارق أحباء كالزوج والأولاد والأصدقاء والأحبة، وتلك حالة السباب.

بعيداً عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي

أصرخ في شوارع لندن الصماء: "هاتوا لي أحبابي"؟
ولو أني صرخت فمن يجيب صرخ منتحر
تمر عليه طول الليل آلاف من القطر؟
أو:

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟
ضاعوا ضياع اليتامي في دجي شات
يارب أرجع على أيوب ما كانا:
جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تمرى وهي تبقسم
أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:
لعله رجعا
مشاعة دون عكاز به القدم!

[منزل الأقنان - سفر أيوب]

أو:

أسمعه يبكي، يناديني

متكملاً للأركان، بل حقيقة لا يمكننا قراءة شعره وحياته بمعزل عنها، وهذا لا يتيسر إلا للشعراء الكبار.

السياب نائحا

تعبت من توقد الهجير

تعبت من صراعي الكبير

تعبت من ربيعي الأخير

تعبت من تصنع الحياة

تعبت كالطفل إذا أتعبه بكاه

منطربحا أصبح، أنهش الحجار:

"أريد أن أموت يا إله" (١٧).

هكذا تمضي القصائد "الأيوبيّة" التي كتبها السياب نائحاً على نفسه، متألماً من قسوة مرضه، مستعطفاً للله تارة، ومتمنداً عليه أخرى، وهي قصائد أقرب للنهاية التي بدأت بها المراثي العربية، قبل تطورها إلى النوع الشعري الذي نعرفه الآن أى المراثي، فلمرثية العربية - حتى في حالة تطورها - احتفظت بالعديد من مظاهر الشكل والمضمون للأصل الذي نشأت عنه، وهو الصراخ المسجوع، والتكرار الحرفى الشئ واحد، واستخدام عبارات متماثلة في أبيات متتالية (١٨)، فقد قال مهلل بن ربعة يرثى أخاه كليباً على أن ليس عدلاً من كليب

إذا طرد اليتيم من الجذور

على أن ليس عدلاً من كليب

إذا ما ضيّم جيران المغير

إلى آخره.....

وقد كرر المهلل الجملة الأولى لعشر مرات، مثلاً كرر السياب عبارة (تعبت من) خمس مرات في قصيده وهذا التكرار نراه كثيراً في المراثي

الأخيرة، ولكنه بعد يأسه الكامل من الشفاء ويقينه من اقتراب النهاية، يصرخ متمنداً على الإله الذي طالما استعطفه وتمرغ أمام ساحتة:

أليس يكفي أيها الإله
أن الغناء غاية الحياة
فتصبّع الحياة بالقتام؟
تحيلني، بلا ردي، حطام:
سفينة كسيّرة تطفو على المياه؟
هات الردي، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا إله! (٢١)

إنه يخاطب الله ساخطاً "أيها الإله" أو "يا إله"، بينما في بداية مرضه عندما كان يأمل في الشفاء كان يستجديه قاتلاً: (منطراً) أمام يابك الكبير، أو (لك الحمد مهما استطال البلاء)، أو (يا رب أيوب قد أعيّا به الداء).

هذا النواح الملاع، لا نجده عند نظيره الجنوبي المصري أمل دنقل، وهذا ما سوف نراه عند قراءة قصائد النهاية عنده.

محنة الجسد الذكوري

لعل أكثر ما أثار ألم السياب في مرض الموت هو فقدان القدرة الجنسية والاستعاضة عنها بـأحلام جنسية شبيهة وشهوانية، وتلك من آليات الدفاع الذاتي عن العجز في جانب يراه صاحبه عظيم الأهمية مثل السياب، الذي كان يولي هذا الأمر أهمية قصوى "فكان قصبة الجنس تشغله أولاً وقبل كل شيء" كما قال أحد زملائه في الكلية (٢٢)، وكما حفظت مراتيته الأخيرة بأحلام جنسية لم أرها في مراثي النفس المتعددة سواء في عصر ما قبل الإسلام أو بعده، بل قل أن نجدها في شعرنا الحديث، حتى لدى الشعراء الذين كتبوا كثيراً عن المرأة وعلمتها كنزار قباني.

في ليلي المستوحى القارس،
يدعو: "أبي كيف تخلينى
وحدي بلا حارس؟".

[منزل الأقنان - أسمعه يبكي]

وليس هؤلاء فقط الذين يبكيهم السياب، ويفتقدهم في غربته، أو كلما اقترب من النهاية، فهناك أيضاً جيّكور ونهر بوب وبغداد في فرعونية بدر قد لا يدرك عمقها إلا العراقيون: أينما حل، وأينما نفى نفسه، كانت بغداد في خاطره، ورموز الجدب والخصب، رموز "بابل" من ناحية، ورموز قريته الحبيبة جيّكور من ناحية أخرى (١٩).

"أين العراق؟ وأين شمس ضحاه تحملها سفينه
في ماء دجلة أو بوب؟ وأين أصداء الغنا،

.....
إن مت يا وطني فقبر في مقابر الكتبية
أقصى مناي. وإن سلمت فإن كوكخا في الحقول
هو ما أريد من الحياة.

.....
أبناء شعبي في قراه وفي مدانته الحبيبه.....
لا تكروا نعم العراق...

خير البلاد سكتنتموها بين خضراء وماء،
الشمس، نور الله، تغمرها بصيف أو شتاء،
لا تبتغوا عنها سواماً.

هي جنة فحذار من أفعى تدب على ثراها
أنا ميت، لا يكتب الموتى. واكفر بالمعانى
إن كان غير القلب منبعها
فيما ألق النهار

أغمي بعسجدك العراق؛ فإن من طين العراق
جسدي ومن ماء العراق (٢٠).

ونواح السياب على نفسه يبلغ أقصاه في شهره الأخير بالمستشفى الأميركي في الكويت، لقد ناشد الإله كثيراً أن يمن عليه بالشفاء، في أيوبياته، وفي العديد من قصائد دواوينه الأربع.

إليه وهو وفيفة التي كانت تمثل أنثاه، الميتة في الواقع، والمائة أمامه كل لحظة حتى مماته. إنها محور أحلامه في الحببية النموذج وهي رغم موتها تمثل أيضا النموذج الجنسي، كما أصبح عند بدر، وقد عد نفسه في عداد الموتى:

بين نهديك ارتعاش يا وفيفه
فيه برد الموت باك
واشرأبت شفتاك
تهمسان العطر في ليل الحديقة

[حائق وفيفة - المعبد الغريق]

قصائد النهاية عند سنية صالح "الموت ذكر غليظ القلب"

"ولدت لأبوين عائدين من دفن ابنهما الذكر
الوحيد".

هكذا تستهل سنية صالح مذكراتها، وهكذا كان الموت بداية وليس فقط نهاية لحياتها، لذلك فالموت بؤرة أساسية في شعرها كله وليس فقط فيما كتبته تحت ظل الموت في ديوانها الأخير الذي صدر بعد وفاتها بثلاثة أعوام (١٩٨٨)، وكانت حياتها تراجيديا متتابعة لا راحة بين فصولها، غير أن أقصى فصول هذه التراجيديا، الذي التهم النصف الثاني من حياتها، هو وقوعها في حب الشاعر محمد الماغوط وارتباطها به، فتعذبت - على المستوى الشخصي - ببداوته وقوسته وأثانته وشهرته أيضا، وعلى المستوى الشعري لم تستطع الإفلات من الغياب خلف الضوضاء والجلبة التي كان يصطفعها؛ حيث كان أكثر شعراء قصيدة النثر جماهيرية، بينما هي صاحبة الصوت الخافت الداخلي المفارق في ذاتيتها "ترى لو خرجت سنية صالح من عزلتها، ومن كونها ضحية محمد الماغوط، أما كانت الآن من أشهر الشاعرات، أما كانت خرجت أيضا من حصارها الذاتي ومن النزعة الشخصية التي شغلت الكثير من قصائدها؟" (٢٤).

ففي غمرة مرضه القاتل وقبل نقله إلى المستشفى الكويتي، حيث قضى نحبه، نراه يكتب قصيدة في مغنية عراقية لم يرها ولكن صوتها كان يلهب فيه الرغبة الجنسية يقول في هذه القصيدة التي أرخت في سبتمبر ١٩٦٣:

أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى
يناديني ويدعوني

إلى نهدين يرتعشان تحت يدي وقد حلا
عرى الأزار من ذاك القميص، ويملا الليل
مشاعل في زوارق، في عرائش، في بساتين.

وجارتنا الصبية في حرير النوم تنسرب،
يشف الثوب عن نهدين طوبيين كم رجفا
من الأحلام تحت يد تعصر بردها لهب
لها من فورة العذراء عطر يرثى، يثب،
يمازج نفح ما نفح الحشيش، يسيل مرتجعا (٢٢).
(قصيدة سلوى)

وعندما سافر إلى لندن للعلاج ولم يحرز نجاحا، وقرر له العودة إلى العراق، كتب تلك القصيدة في زوجته التي كان يشتتها، رغم إشاراته المتعددة إلى بروادة العلاقة بينهما لعدم اتفاقهما على مفهوم "الحب"!

وغدا سألقاها،

سأشددا شدا فتهمس بي
رحماك ثم تقول علينا:
منزق نهودي، ضم - أواها -
ردفي ... واطو برعشة اللهب
ظهرى الخ

[قصيدة "وغدا سألقاها" ديوان شناشيل ابنة الجليبي]

ومع تدهور حالتها الصحية وعدم قدرته على المشي والحركة، وعجزه الجنسي المتزايد، أصبحت الحياة مستحيلة بالنسبة له وأصبح الحب سرابا ووهما، مما جعله يلجا إلى النموذج الأكمل بالنسبة

اطوني كما تطوى أوراق الشعر
كما تطوى الفراشات ذكرياتها

فالزمان ضيق، وأضيق منه
جسد المحبين

لكتنى أرسو بجناح النسيان
خشب لا تحمل عروقا، تلتهب،
ثم أرجعك إلى صحتى
وأتعفن في انتظارك ..

[ديوان الزمان الضيق - فصل الحب]

إنها ذات عمر قصير كالحشائش، وهشة
مثلاها، وموسم الحب لديها قصير، وذكرياتها مثل
ذكريات الفراشات التي لا يتعدى عمرها أياما
معدودة، فأى ذكريات يمكن لفراشة أن تحمل، ثم
هي تناهى عاشقها "ثم أرجعك إلى صحتى
وأتعفن في انتظارك"

"هل من يعتقد أنه قرأ أجمل من هذين
السطرين الشعريين وأقوى منها وأعنف وأرق
وأذب؟ "أتعفن في انتظارك" كأن العاشرة -
الضحية تصبح هنا أشبه بالولية أو المتصوفة أو
القديسة التي يتعفن جسدها فداء لحبيب ما برأحت
تنتظره منذ زمن طويل وهو لم يأت" (٢٥).

وإشارات الموت تفترش دواوينها الأربعية،
ولكنها تزداد كلما اتجهنا إلى ديوان النهاية ذكر
الورد الذي تسسيطر عليه تماما رؤيا الموت.

أنا المسافرة الأبدية
طول حياتي أغذ السير
وما تجاوزت حدود قبرى
أو:
أنا حيوان صغير، كاسر
لا يروضه إلا الحب أو الموت،
فامنحني رائحتك أيها التراب الجميل

ولقد أتاحت لي الصدفة أن أتعرف عام ١٩٩٧ على أحد السوريين في ولاية "أوهايو" بالولايات المتحدة، وكان قبل هجرته يحتل وظيفة قيادية في الإذاعة السورية، كما كان على علاقة بمحمد الماغوط وسنية صالح، وقد حكى لي كما هائلا ومفجعا عن تعامل الماغوط مع سنية صالح، ووحشيته التي كانت تصل إلى حد الاعتداء البدني عليها، وقد حاولت التأكد من روایته فأخذت منه رقم تليفون إحدى بناتها واتصلت بها قائلة لها إننى بصدور كتابة دراسة عن شعر سنية صالح، وأريد بعض المعلومات الشخصية المتعلقة بشعرها وحياتها، ولكنها أمهلتني بضعة أيام، ربما ل تستشير زوجها المهندس، ولكن لم أعاود الاتصال مجددا لإحساسى بأن هذه المهلة تعنى صعوبة الحصول على ما أريد فقررت الاكتفاء بما لدى من مصادر قليلة لإتمام تلك الدراسة التي لم تتم وقتها بسبب مغادرتى الولايات المتحدة، وعودتى إلى القاهرة حيث انشغلت بترتيب حياتى الجديدة.

وسواء صحت الروايات عن علاقة الماغوط بسنية صالح أم لا فهذا جانب يمكننا إهماله، والاعتماد على نصوصها وبعض المقالات القليلة عن هذه النصوص.

سنية صالح في اعتقادى غبت غبنا فادحها كشاعرة، أراها الأبرز في جيلها على مستوى البلدان المتكلمة بالعربية؛ فهي صوت متفرد لا ينتمي لأى من الاتجاهات التي كانت الظاهرة الشعرية في السنتينيات سواء في منطقة الشام أم في غيرها من المناطق التي تكتب بالعربية؛ فهي شاعرة الموت والظلم الباحثة عن الحب والحرية، وهي منذ ديوانها الأول تشير إلى حياتها القصيرة دون أن تصرح بذلك في حديث أو رسالة بل عبر وحدة وجودية تعلنها ببراءة طفلة وبحزن عجوز:

نعيش فصل الحب كالحشائش

و"سلافة" بداية من الإهداء؛ حيث تهدى الديوان إلى آخرتها خالدة، وابنتها باعتبارهن ثلاثة نجوم تضيّ لها العالم، وتبدأ ديوانها بقصيدة عنوانها:

"شام، أطلقى سراح الليل" التي تنهيها بهذه السطور الدالة:

إنها فرصتك كى تصرخى:
هكذا هي الحياة،
نار فى القلب
نار فى القلب
نار فى القلب.

وهذا الديوان ربما يشير إلى بداية مرض الشاعرة لغبة التشاؤم على قصائده، ففي قصيدة "ورقة خريف" تقول:

لا تأخذيني أيتها الريح
ابعدى أذرعك الفاسية عنى،
ما أنا إلا ورقة صفراء هشة،
سقطت البارحة عن هذه الشجرة،
وها أنا أدور حولها وأدور،
استظل بها،
وأحلم بالرجوع إليها.

إنها ترسم ذاتها كورقة خريف سقطت من شجرة الطفولة وتريد العودة إليها لعلها تحظى بحياة ثانية، إنها تيمة متكررة لدى أغلب الشعراء وهم يتمثلون نهايات حيواناتهم شعراً، وهذا ما مر علينا في قرائتنا للسياب، وفي هذا يقول جاستون باشلار:

"في تأملاتنا نحو الطفولة، في القصائد التي نود جميعاً كتابتها لكي نحيي تأملاتنا الأولى، لكي نستعيد معالم السعادة، تظهر الطفولة في أسلوب سينكولوجياً الأعمق نفسه، وكانتها أنموذج مثالى حقيقي، أنموذج السعادة البسيطة الحقيقي، بلا ريب إنها صورة فينا، مركز صور تجذب الصور الحسنة، وتنفر أو تبعد التجارب التعيسة.. ولكن هذه الصور في مبدئها، ليست تماماً صورتنا، إن

لعل ربيعاً ما يعثر بقلبي
أو:

حواسٌ طيور تنشد حريتها
وجسدي ملك لقبورى

ثمة قبور كثيرة تنتظر جسدي
والفضاء نفسه قبر للورود وللفراشات

أو:

يا موت،

يا من تنتظرنى على الأبواب حاملاً سيفك القاطع،
اتبعنى... اتبعنى..

أنا الضحية التي تتفقى أثرك.

[مقاطع من ديوان حبر الإعدام]

إنها دائمة الترحال ولكنها لا تعبر حدود قبرها،
أو حياتها التي تعد هي والقبر سواه، وهي تطمح
إلى الاتحاد بالأرض لعل موتها يحمل لها حياة
ثانية، بل إنها تعيد تكرار هذه الرؤيا، رؤيا البعث
في ديوان الموت الأخير ذكر الورد قائمة:

أى نهر هذا الذى يقولون إنه
يعيد الصبا؟

فلن أرتوى حتى تعود إلى طفولتى
أريد الحياة مرتين

فالعودة إلى ذكرى الطفولة والتبش في الذكرة
عن تفاصيلها مرتبطة أشد الارتباط بنهاية الحياة
أو الإحساس بالنهاية، بل إن ارتباط الطفولة / البداية
بالموت / النهاية نجده عند شعراتنا الثلاثة بدر
وأمل وسنية صالح، وإن كان اتخاذ عند بدر
مساحة أوسع بكثير من رفيقيه.

في المقطوعة الرابعة من هذه النماذج نجدها
تنادى الموت، بل هي التي تطارده وتتفقى أثره، رغم
أنها الضحية التي يبحث عنها حاملاً سيفه ليجتاز
حياتها.

وببداية من ديوانها قصائد الذي صدر في
١٩٨٠ نستطيع أن نرصد وجود طفليتها "شام"

أنتما اللانهائية.

[ذكر الورد - على رغب المياه]

وفي ظل بكتيرياتها على فراق أطفالها؛ فإنها
تبث مراتتها من رفيقها الذي تدعوه في هذه
القصائد بـ"أيتها السيد" فهي لا تسميه أبداً:
إنك من الزرنيخ يا سيدى،
افتتح فمى كل صباح وأبتلع جزءاً منك
ولم تنته
قلت سبأتى يوم أتوهش فيه
وأفترسك
ثم استريح.

[ذكر الورد - الطوفان]

إن تدمير جسد الذكر/ الزوج أو الرفيق حلم
لكل النساء اللواتي يتزوجن شخصاً فظاً وغلظ
القلب، وعندما تكون المرأة كاتبة أو شاعرة؛ فإن
هذا الحلم يتذششكلاً أديباً في الغالب، وسنية
صالح تحلم بافتراس زوجها القاسي كي تستريح
وتشعر بأنها نجحت في تصفيته حسابها مع العالم
الإلهي الذي عاشته، ولكنها تعجز عن تحقيق
حلها؛ لأن رفيقها "امتهى" جواهه وطار إلى
الصحراء" كما تقول في نصها:
أيتها السيد

جنت أبحث مع حراسك وكلاب حدائقك
قصبة الجرع الذي أسكن
والذل الذي ألسن
والقامة التي فارقتني
وأشكوا لبلاب الحلم الذي لا ينثر
ونذكر الورد الذي أهان أنتاه
والهاربة التي يترىص بي جنودها
.....
أبتكر عقابك يا سيدى
فأئنا سيف الخطأ
ورمح في قلب الحقيقة.

لها جذوراً أعمق من ذكرياتنا، ومشهد طفولتنا على
طفولة الإنسان على طفولة الكائن الذي لامسه مجد
الحياة (٢٦).

ولكن في ديوان سنية صالح الأخير لا تعود
سنية صالح إلى سنوات طفولتها هي، وإنما
تتمحور قصائدها في أطفالها أى بنتيها شام
وسلامة وهما تمثلان طفولتها وطفولتهما في تلازم
واتحاد:

يا ابنتى

كنت وحيدة فتجزأت

وبيقيت أتجرا

حتى خلقت شعباً أنت أسطورته.

[ذكر الورد - تخرجين من أسوار الجسد]

أو:

أغرقى رأسك في

آخر قبّيني

حتى تكاد عظامنا تغيب داخل بعضها البعض

ولتكن متجاورتين

متشاركتين كثانية القلب

المسيني كما يلمس الإله الطين

وأنتقض بشرا

[ذكر الورد - مليون امرأة هي أمك]

وهي تهدى قصائدها إلى ابنتيها، ولكنها
تخاطبهما، داخل النص كواحدة، فقد أصبحتا
كياناً واحداً هو طفولتهن جميعاً الأم والبنتان:

يا وطن شام

وربوع سلامة

جميع خيول السوق أطلقتها

صوبك

ولا تزال مجنونة في دمى

أنتما اثنتان

أنتما واحدة

قناع إحدى حكيمات العصور الغابرة اللواتى
عشن عذابات النساء، ومباسى الدمار الجسدى
والروحى ولذن بالخرافات والحكايات التى لا
تعرفها سواهن.

فى مرحلة الاحتضار يتحول المشهد كلياً،
تصبح الصغيرات حاميات للأم بعد أن أوهنتها
الجراح، ولكنها تقاوم الفناء بصرامة وترفض
الاستسلام للموت:
ينصوحونى بقبوله
ذلك الموت
يغروننى بالاستسلام له
لكن،
تأخذ الريح شلوا من جسدى
أجرى خلفها وأعиде
وعندما تأخذ آخر وتلهو به
أهجم ثانية وأعиде
هكذا دارت الحروب على
مداخل الجسم.

[ذكر الورد - المحاكمة]

ولكن النهاية حتمية ولم يعد أمامها إلا الاحتماء
بأطفالها:

وسوف يترنح رأسي تحت عصى الكلام
وليس في يدي سوى ورود ابنتى
أهشهم بها

أرى أسناناً حادة، ليست رماح الحروب أمضى
ومخالب تلتقطنى من الأعماق

وليس غيرك ما يحميني أيتها الورود

[ذكر الورد - عصى الكلام]

وعندما تعجز عن الكلام ومدافعة الموت؛ فهى
تهشه بورود ابنتها ولكن النهاية تأتى فتصرخ
مستنجدة:

خذيني يا صغيرتى
تأبطينى كل حزم ذراعك

آه لو استطعت قول ما أريد
نصل العذاب جذري الوحيد
وكل ما عداه يسقط
إن حكَّة الظفر.

[ذكر الورد - أفكار صامتة]

إنها تحلم بعقابه وإذا قتله العذاب الذى سقاها
إياه، ولكنه يملك الحراس والكلاب، لذا فإن حلمها
بالقصاص يظل أفكاراً صامتة. فهى حتى لا
 تستطيع قول ما تريد بل حتى لا تستطيع أن تبصر
بعد أن "جفت ينابيع لعابها".

لكن هذا السيد لا يمثل محوراً فى وحدتها
ومرضها؛ فهى تحارب الموت دفاعاً عن أطفالها
فهى لم تذكر - مثلاً فعل السباب - خوفها من ظلمة
القبر والدود والتراب، إنها فقط تخاف على أطفالها
من هذا العالم الإرهابى الذى دمرها:
أيتها اللؤلؤة،
نمت فى جوفى عصوراً،
استمعت إلى ضجيج الأحشاء
وهدير الدماء،

حجبتك طويلاً.. طويلاً
ريثما ينهى التاريخ حزنه،
ريثما ينهى المارابون العظام حروبهم،
والجلادون جلد ضحاياهم
ريثما يأتي عصر من نور
فيخرج واحدنا من جوف الآخر.

[قصائد - شام أطلقى سراح الليل]

كما نرى لا تعتمد سنية صالح المراجع الثقافية
كالأسطورة والأحداث الكبرى فى التاريخ، إنها
تعتمد شعرية الحلم والغوص فى الذات وتجريد
المحسوسات، لذا يصعب قراءة عالمها من خارجه،
وإلا بدا مشوشًا، فوضويًا، سانجاً، لكي نقرأ سنية
صالح يجب أن نتعايش مع نصوصها، ونحاول
الغوص فى أحاسيسها العميقية؛ فهى طفلة ترتدى

والراديكالية منذ أواخر الخمسينيات، ثم هزيمة المشروع القومي المدوية في ١٩٦٧، وأخيراً التحول الحاسم الآخر وهو التحول الاقتصادي والاجتماعي الذي أعقب حرب أكتوبر ١٩٧٣، والذي انتهى بتوقيع معايدة "كامب ديفيد" بين مصر وإسرائيل.

هذه التحولات نجدها في شعر أمل دنقل دون أي شاعر مصري آخر؛ لأن أمل كما قلنا من قبل كان مفجراً الشعر عنده يرتبط بما يجري حوله، لا بما يمور في نفسه من عواطف وأحاسيس وعقد نفسية.

نجد المرحلة الناصرية، بما صاحبها من مذابح فكرية وجسدية للأنتلجنسيات المصرية، والتي انتهت بتحييد القوى كافة التي رفضت الاندراج في جهاز البيروقراطية العسكرية، ممثلاً في قصائده التي كتبت تلك الفترة، وعلى رأسها "كلمات سباراتاكوس الأخيرة"، ونجد أصداء هزيمة التجربة القومية في ١٩٦٧ في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وفي الديوان الذي يحمل نفس الاسم، بأكثر مما نجدها عند أي شاعر آخر عايش تلك الفترة، حتى إن أمل يعد شاعر تلك المرحلة المريء بغير منازع، نجد بعد ذلك تحولات ما بعد الناصر وانفجار الانقاضية الشعبية ضد الدكتاتورية، ممثلاً في قصيدة الشهيرة "الكعكة الحجرية"، ثم في النهاية يكتب أمل آخر قصائده الشهيرة- إن لم تكن الأكثر شهرة على الإطلاق، وهي المعروفة "بلا تصالح".

أما قصائد أمل التي واكبت مرض الموت فهي تجربة أخرى مختلفة؛ فلأول مرة يتفجر شعر أمل من داخله، ولأول مرة تتوارى مأثورات التراث العربي وأساطيره، لتحول محلها أساطير أخرى من صنعه، أساطير آنية وشخصية، ولأول مرة نجد ذلك الحس الأسيان بوحدة الوجود؛ حيث نجد أن السرير وباقية الزهور، وأوجه الأصدقاء الذين ماتوا، يحلون محل زرقاء اليمامة وسالم الزير، وجساس بن مرة، والبسوس... إلخ.

فلن أقوى على الفراق.

[ذكر الورد - على زغب المياه]

قصائد النهاية عند أمل دنقل

منذ سنوات بعيدة، وعقب وفاة أمل دنقل، أصدرت مجلة إبداع القاهرة عدداً خاصاً عنه (أكتوبر ١٩٨٣)، أسهمت فيه بدراسة عن قصائده الأخيرة التي كتبها تحت ظل الموت في الغرفة رقم ٨ بمتحف السرطان في القاهرة، ومنذ هذا التاريخ وأنا أتابع هذه الظاهرة في الشعر المكتوب بالعربية، أعني ظاهرة الكتابة تحت ظل الموت، أو رثاء النفس وكتبت أعود بين الحين والآخر إلى قصائد أمل دنقل التي أراها أفضل ما كتب، ولأنها تحمل سمات أمل الشخصية وكأنه كتبها وهو في أفضل حالاته الصحية والنفسية. فلم يقم باستجاء العناية الإلهية طلباً للشفاء، ولم ينتخب على نفسه وقد اقترب منها الفناء، بل كان يتأمل حدث الاقتراب من الموت، وكأنه موت الآخرين لا موتة هو؛ فهو في قصائد النهاية ظل شعره حجاً يخفى به عواطفه وألامه الشخصية وأسرار حياته، باستثناء أراه حاسماً فقد أفصح لأول مرة في شعره عن بعض مشاعره تجاه تجربة الاقتراب من الموت وعن بعض ما في نفسه من ذكريات لم يكن ليجدها إلا مع هذه التجربة الفريدة والأليمة. فقصائده الكبرى مثل: سباراتاكوس- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الكعكة الحجرية - لا تصالح، لا توجد بها آثار يمكن أن ترجعها إلى شخص أمل؛ فهي أقرب إلى الملاحم التي ينقلها اللسان الجماعي، والتي يختلف الناس على شخص قائلها، ولكن الاستثناء الحاسم في قصائد النهاية أنها تنتهي إلى أمل دنقل الشخص والذات، حتى وإن احتفظت بهندسة القصيدة الدنقالية وصرامتها اللغوية والبلاغية.

عاش أمل دنقل تحولات حادة في وطنه وبالخصوص الضربة التي وجهت للقوى الديمقراطية

الأهل، الأصدقاء المتوفى، ولكنه بخلاف السباب لا يستحضر حبيبة أو امرأة عرفها (بما في ذلك زوجته ورفيقته في سنواته الأخيرة) فاستحضار الطفولة خاصة، لازمه عند لحظة أو زمن الموت، وما من شاعر رشى نفسه إلا وبدأ بالبداية، المنزل الأول، منزل الطفولة والصبا، هكذا بدأ أمل آخر قصائده هكذا:

هل أنا كنت طفلاً

أم أن الذي كان طفلاً سواي؟
هذه الصورة العائلية...

كان أبي جالساً، وأنا واقف.. تتدلى يداي (٢٧)

ثم يكرر لفظة "أتذكر" أربع مرات، وكلها ذكريات تتعلق بالموت مثل موت أبيه، والطريق إلى قبره، وموت أخيه الصغيرة.. وأسماء رفاق صباح الموتى الذين يجتمع شملهم كل صباح وهو بينهم ليائنسوا، وكأنه يعلم أنه أصبح واحداً من أولئك الرفاق الموتى، لهذا شعر أصدقاؤه الذين لازموه في أيامه الأخيرة، عندما دفع لهم بتلك القصيدة، "أن أمل يوادعهم بهذه القصيدة، ويكتب رثاءه فيها قبل أن يكتبوا" (٢٨).

وبعد هذه المقدمة تبدأ وجوه الرفاق الموتى في الظهور واحداً تلو الآخر، وهم ثلاثة وجوه، الأول أقصح جابر عصفور (٢٩) عن شخصيته، وهو شاب يدعى "سيد شرنيبى" عرفه أمل أثناء حياة التصعلك في مدينة السويس، والثاني عامل بناء جنوبى مثل أمل، والثالث هو الكاتب "يحيى الظاهر عبد الله" رفيق أمل في المدرسة الثانوية، قبل أن ينتقل إلى السويس ثم الإسكندرية ثم القاهرة.

ولأن "الإبداع بين شدقى الموت هو إبداع استثنائي يمتحن من نوع الحقيقة الخالصة" (٣٠)، لذا فإن قصائد النهاية عند أمل دنقل أخرجت من داخله شخصية جديدة، لم تكن موجودة من قبل، إنها الروح الصوفية التي هيمنت على هذه القصائد الاستثنائية، فنرى الزهور والأسرة والألوان وقد تحولت إلى كائنات إنسانية، كما

مرة واحدة استخدم فيها أمل أسطورة قديمة، وكانت مركب رع التي تتجه باتجاه الغرب أو الموت (وهي أسطورة مصرية)، بينما يزخر باقى شعره بالأساطير والأمثالات العربية أو العالمية، ومن الملحوظ أن قصائد النهاية تخلو تماماً من الأساطير باستثناء المثال الوحيد الذى أورده من قصيدة "السرير"، رغم أن الأساطير عادة ما ترتبط بحدث الموت. لما في الأساطير من أبعاد ميتافيزيقية: فقصائد الموت عند السباب تزدحم بأنواع الأساطير كافة، كما أن أمل استخدم الأساطير في دواوينه كافة، وكذا الأيام العربية التي هي أيضاً أساطير ركبت على شخصيات أو أحداث حقيقة. ولكنه في قصائد النهاية اتسمت قصائده بالبساطة في اللغة وفي التركيبات البلاغية، مع احتفاظ أمل بأبرز خصائصه الشعرية وهي الوضوح وعدم استغلاق المعانى؛ فقد كان طوال رحلته الشعرية يرفض الإبهام في الشعر، وكان يرفض بل ويسخر من القصائد الغامضة والمبهمة التي كان يكتبها مجايلوه أو الشعراء من الأجيال التالية له، وبخاصة شعراء جيل السبعينيات الذين عايشهم أمل، وتعرف على معظمهم شعرياً وشخصياً، وقصائد الموت أو النهاية عند أمل دنقل خمس قصائد ويمكننا إضافة قصيدتين لتقارب تاريخ كتابتها من تواريخ قصائد النهاية، وهما قصيدة "الطيور" المؤرخة في (١٩٨١ - ١٩٨٢) وقصيدة "الخيول" وهي تحمل نفس التاريخ، غير أن القصائد الخمس التي كتبها في الغرفة رقم "٨" في مستشفى السرطان، هي التي تهيمن عليها رؤيا الموت تماماً، فقد كتبها أمل بعد أن أحس أن هذه هي النهاية رغم أن كبرياته جعله لا يظهر الجزع والرعب من ملاقة الموت، كما كان يحاول أن يبدو متamasكاً أمام زواره الكثري. ومثل معظم، أو كل، القصائد التي كتبها شعراء العربية عندما يتهددهم الموت، نجد أن آخر قصيدة كتبها أمل، وهي قصيدة "الجنوبى" تستحضر الماضي بعناصره المتعددة: الطفولة،

بحيث إنه لا يوجد إلا عند لا وجوده كما أن لا وجوده يعني وجوده" (٢٥).

بالإضافة إلى أن الخوف من الموت لا يكون إلا قبل حدوثه، بسبب عبثية حدوثه، فلا أحد يستطيع الجزم بوقوع الموت إلا ساعة أو ساعات حدوثه، وعبثية حدوث الموت يرسمها أمل دنقلى في "لعبة النهاية" إحدى قصائد الغرفة رقم "٨"؛ فالموت في هذه القصيدة طفل لا يلعب مرة ببنبلته التي يطلقها بلا هدف لتصيب من تصيب من السابلة:

في المليادين يجلس
يطلق. كالطفل. بنبلته بالحصى..
فيصيب بها من يصيب من السابلة!
يتوجه للبحر،
في ساعة المد:
يطرح في الماء سنارة الصيد
ثم يعود...

ليكتب أسماء من علقوا في أحابيله القاتلة.

هذه العبثية. عبثية الموت. تبلغ ذروتها عندما يتحول الموت إلى تمرير أمل دنقلى واثقاً مبتسماً بعد أن اطمأن إلى استسلام الشاعر لمصيره المحتوم:

أمس: فاجأته بجوار سريري
ممسكاً. بيد. كوب ماء
وبيد- بحبوب الدواء
فتناولتها..!
كان مبتسماً
وأنا كنت مستسلماً.

تحولت العلاقة بينها وبين أمل إلى علاقة ترابط وتواءل وتوحد في المصير.

كل باقه

بين إغماءة وإفاقه

تنفس مثلى - بالكاد - ثانية .. ثانية

وعلى صدرها حملت - راضية

اسم قاتلها في بطاقة (٣١)!

إنه يقيم علاقة بينه وبين الزهور؛ فهي مثله الآن، لم يعد لها في الحياة سوى أيام معدودة، وهي مثله أيضاً تنفس في آخر أيامها بالكاد وتحمل اسم قاتلها مثثماً يعرف هو أيضاً اسم قاتلها. فهناك وحدة وجود صوفية توحد بينه وبين الزهور تارة، وبينه وبين السرير أخرى:

صرت أنا والسرير

جسمًا واحدًا ... في انتظار المصير (٣٢)

ويقول في قصيدة "ضد من؟"

فلماذا إذا مت..

يأتي المعزون متشحين..

بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد...

هو لون النجاة من الموت؟

لون التقيمة ضد... الزمن.

فالموت عند حدوثه "هو بالفعل موت الموت؛ فهو عندما ينهي الحياة إنما ينهي ذاته.." (٣٣)، فالسواد (لون الموت) هو نجاة من الموت؛ فهو "فناء يفني نفسه، فناء هو في ذاته عدم" (٣٤)، فالموت لا يغدو موتاً حقاً ومؤلاً إلا قبل وقوعه وليس في غمار هذا الوقع؛ فالموت أشبه بوجود الشبح أو الطيف

الهؤامش :

(*) السلطة كالكمان: "أخذ باليسرى، وعزف باليمنى"، إدواردو جاليانو- مجلة الكرمل عدد ١٥ - ت: محمد العشيري.

(١) ماجد السامرائي: رسالة إلى صديق صباح خالد الشواف، ١٩٤٢، ضمن كتاب رسائل الشباب (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص ٢٢ ..

(٢) عبد القادر القط: الاتجاه الوجданى في الشعر العربي المعاصر. (القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٨).

(٣) بدر شاكر السياب: شاعر الأناثيد والمراثى- إيليا حاوي (بيروت، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ).

(٤) دينى الامير: حكاية إبريق الزيت (بيروت، الآداب، شباط ١٩٦٣).

(٥) أدونيس: مقدمة للشعر العربي (بيروت، دار العودة، ١٩٨٣).

(٦) إيليا حاوي: بدر شاكر السياب، شاعر الأناثيد والمراثى (بيروت، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ).

(٧) الجاحظ: البيان والتبيين ج ٢.

(٨) اجتنس جولد زيهير: ملاحظات على المراثى العربية. ت: عبد الله أحمد المهد.

(٩) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي: ت: عبد الحليم النجار (القاهرة، ١٩٦٢).

(١٠) عبد الحليم حفني: المراثى الشعبية (العديد): المراثى (الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧).

(١١) عبد المعين الملوحي: الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت (بيروت، دار الحضارة الجديدة، ١٩٩٢).

(١٢) هي "وفيقة بنت صالح بن محمد السياب" قريبة السياب والرمز الشعري الأسطوري في قصائد النهاية.

(١٣) عبد الرحمن عبد السلام محمود: فلسفة الموت والميلاد. دراسة في شعر السياب (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٣).

(١٤) شناشيل ابنة الجلبي: قصيدة لليلة في باريس (بيروت، دار العودة، الأعمال الكاملة، المجلد الأول).

(١٥) إحسان عباس: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٢).

(١٦) جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(١٧) سطور من قصيدة "أمام باب الله"- ديوان المعبد الغريق.

(١٨) جولد زيهير: "ملاحظات على المراثى العربية"، ت: عبد الله أحمد المهد، مجلة الشعر (القاهرة عدد ١٩٨٣، ٣٠).

(١٩) جبرا إبراهيم جبرا- النار والجوهر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر بدون تاريخ).

(٢٠) وصية من محضر- ديوان المعبد الغريق.

(٢١) شناشيل ابنة الجلبي وإقبال / قصيدة "في غابة الظلام".

(٢٢) ناجي علوش: مقدمة الأعمال الكاملة (بيروت، دار العودة، ١٩٩٧).

(٢٣) شناشيل ابنة الجلبي وإقبال (بيروت، دار العودة، ١٩٧٧).

(٢٤) عبده وازن: "سنية صالح العائنة من ليل.. محمد الماغوط" (جريدة الحياة، العدد ١٥١٣٦).

(٢٥) عبده وازن: المصدر نفسه.

(٢٦) جاستون باشلار: شعرية أحلام اليقظة، عن "على سفر" ، سنية صالح.. شعرية العاشق المهووسين.

(٢٧) أوراق الغرفة ٨، الجنوبي ..

(٢٨) جابر عصفور- عوالم شعرية معاصرة (الكويت، كتاب العربي ٨٨-٨٨، ٢٠١٢).

(٢٩) المصدر نفسه.

(٣٠) بوئشوس: عزاء الفلسفة، ت: عادل مصطفى (القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).

(٣١) أوراق الغرفة ٨، زهور.

(٣٢) السرير، المصدر نفسه.

(٣٣) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ت: كامل يوسف حسين، (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٤).

(٣٤) المصدر نفسه.

(٣٥) المصدر نفسه.